مقاربة سيميائية لخطاب الصورة للفيلم الثوري (نوة) (البحث عن المواطنة)

د. بن ضحوى خيرة
أستاذ مشارك ب، جامعة امحمد بوقرة، الجزائر
البريد الإلكتروني: k.bendahoua@univ-boumerdes.dz
معرف (أوركيد): 0000-0002-6719-0545

بحث أصيل الاستلام: ٢٧-٣-٢٠٢١ القبول: ٢٥-٤-٢٠٢١ النشر: ٢٨-٤-٢٠٢١

الملخص:

نحاول في هذا المقال تتبع قضية المواطنة، ووجودها كفكرة ووعي في الأفلام الثورية التي مُثلت في سبعينيات القرن الماضي، الفترة التي كانت أقرب إلى جيل عاش الأحداث الأكثر حضورا في النصوص والأفلام والأعمال الفنية، التي حاولت تجسيد فعل الحرية في التعبير وحق تقرير المصير، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن البحث عن المواطنة في النصوص الأدبية التي كتبت في هذه الفترة بالذات بمنزلة إعادة تقليب لفكر وتوجه كاتب ومخرج وممثل أيضا؛ لذلك فإن اختيارنا توجه صوب "فيلم نوة" الذي حمل صورا مختلفة امتزج فيها الحق بالباطل، الأمل بالألم، الاستعباد بالحرية، منطلقين من فرضيات وإشكاليات نحاول تتبعها من خلال تبني المقاربة السيميائية حتى نتمكن من الغوص في دلالة الخطاب بأنواعه: "السمعي والبصري المنطوق وغير المنطوق"، حتى يتأتى لنا فك شيفرات القضية الأساس.

الكلمات المفتاحية:
مواطنة، خطاب، صورة، ملفوظ، مسموع، مقاربة سيميائية

للاستشهاد: بن خيرة، ضحوة. (٢٠٢١). مقاربة سيميائية لخطاب الصورة للفيلم الثوري (نوة) البحث عن المواطنة. ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها. مج٢، ع١. ٣٣٧-٣٥٥ https://www.daadjournal.com/

Atıf İçin / For Citation: Bendahoua, kheira. (2021). Devrimci Film Nevveh'in İmge Söylemine Semiyolojik Bir Yaklaşım Vatandaşlık Arayışı. Arap Dilbilimi ve Edebiyatı Dergisi DÂD. Cilt/ Volume 2, Sayı/Issue 3, 337- 355. https://www.daadjournal.com/.

Semiotic Approach of Image Discourse at "Nawwah" Revolutionary Film "Citizenship Search"

Dr. Bendahoua kheira

Associate Professor, M'Hamed Bouguerra University, Algeria

E-mail: k.bendahoua@univ-boumerdes.dz

Orcid ID: 0000-0002-6719-0545

Research Article Received: 27.3.2021 Accepted: 25.4.2021 Published: 28.4.2021

Abstract:

We try in this proposal, to trace the issue of citizenship and its existence as an idea and concept in the revolutionary Algerian films that were represented in the seventies of the last century. This period was closer to a generation that lived the events present in texts, films and other artistic works that tried to embody the act of freedom of expression and the right to self-determination. We may not exaggerate if we say that the search for citizenship in literary texts written during this particular period is a re-reversal of the thought and orientation of a particular writer, director and actor as well. Therefore, our choice was directed towards "Nawwah Movie" which carried different images in which truth mixed with falsehood, hope with pain, poverty, and slavery with freedom.

Keywords:

Citizenship, Discourse, Image, Spoken, Audible, Semiotic approach

Devrimci Film Nevveh'in İmge Söylemine Semiyolojik Bir Yaklaşım Vatandaşlık Arayışı

Doç. Dr. Bendahoua kheira

M'Hamed Bouguerra Üniversitesi, Cezayir

E-Posta: k.bendahoua@univ-boumerdes.dz

Orcid ID: 0000-0002-6719-0545

Araştirma Makalesi Geliş: 27.03. 2021 Kabul: 25.04.2021 yayın: 28.04.2021

Özet:

Bu makalede vatandaşlık meselesinin geçen asrın yetmişli yıllarında yapılan devrimci filmlerde bir fikir ve bilinç olarak bulunuşunun izini sürmeye çalışıyoruz. Bu dönem, ifade hürriyetini ve gidişatı belirleme hakkını somutlaştırmaya çalışan metin, film ve sanat eserlerinde geçen olayları bizzat yaşayan nesle yakın bir dönemdir. Belki de bu dönemde yazılmış edebi eserlerde vatandaşlık arayışının bizatihi yazar, yönetmen ve aktörün düşünce ve yöneliminin yeniden tersine çevrilmesi gibi olduğunu söylersek abartmış olmayız. Bu yüzden doğru ile yanlışın, umut ile acının ve baskı ile hürriyetin birbirine girdiği pek çok durumu içeren Nuh filmini araştırmayı seçtik. Araştırmamızda varsayımlar ve problemlerden hareketle semiyolojik karşılaştırma metodünü benimseyerek vatandaşlık olgusunun izini sürmeye ve çeşitli işitsel, görsel, sözel ve sözel olmayan hitapların anlamlarını ortaya çıkarmaya bunun sonucunda da meselenin temel şifrelerini çözmeye çalışıyoruz.

Anahtar Kelimeler:

Vatandaşlık, Hitap, İmge, Söylenen, İşitilen, Semiyolojik Karşılaştırma

تقديم:

يحتاج عالم الخطابات المتنوعة حضور الحواس كلها، وحضور الفكر وثقافة الفرد الواعي الذي يستطيع أن يلمس في كل عمل فني الرسالة التي أراد لها الكاتب والمخرج معا وصولها لمتلقين مختلفين ومتنوعين من الناحية العمرية والأيديولوجية والتكوين، وحتى من حيث درجة التصديق؛ ليحمل لنا هذا النوع من الخطاب كما هائلا من التأويلات التي ستختلف لا محالة من ناحية العمق وتغّير في زاوية النظر، وإن كان نقل الأحداث لشخصيات ليست تاريخية في الأصل، ولا لأحداث أيضا موثقة؛ فإن ورودها بهذه الهيئة التي جاء بها خطاب السينما على حسب ما وردنا من أحداث موثقة وبشهود عيان أقل ـربما بكثيرـ من البطش الذي عاناه أجدادنا في فترة الاحتلال، ومع ذلك فإن هذا العمل الفني يعد من بين روائع الأدب والإخراج السينمائي، وقد ورد في هذا الصدد رأي لمحمد مفلاح في موقع (الجزيرة نت) قائلا: "إن الأعمال التلفزيونية والسينمائية اليوم لا تنطلق من عمل سردي إبداعي، رواية كان أو قصة أو من فكرة حقيقية. ويعطي أمثلة من مسلسل مثل "الحريق" للروائي محمد ديب أو فيلم "ريح الجنوب" لرائد الرواية الجزائرية عبد الحميد بن هدوقة، أو فيلم "نوة" للروائي الطاهر وطار، وغيرها من الروايات والقصص التي حُوّلت إلى أفلام، حظيت بالمشاهدة والإعجاب ونالت الجوائز الدولية. ويؤكد مفلاح أن سيناريو السبعينيات أفضل من سيناريو اليوم، فقد ظهرت في ذلك الوقت موجة من المخرجين المثقفين الذين فهموا دور أهل السرد"(١) مما يجعلنا نرجح فرضية الوعي بأساسيات المواطنة ووجودها في نصوص إبداعية كثيرة توصلها الخطابات التي تتضاعف مع كل قراءة وتأويل، والتي يجسدها الحدث داخل عمل يستقي من التاريخ والواقع والأحداث مادته الفنية، ونرجح كذلك قابلية تأثيره على المتلقي في فترات متعاقبة رغم الأداة المستخدمة آنذاك والممثلين الهواة.

(١) أزمة السيناريو في السينما والدراما الجزائرية: ١.

خطاب الصورة ودعائم المواطنة:

قليلون هم من نقلوا هواجس شعب كامل إلى جيل يتعاقب بعضه وراء بعض، وإلى أمم لم تعش اللحظات ذاتها ولا أزمنة الحرمان، التي انبثقت منها أعظم الثورات والانتصارات بكل معانيها الروحية والمادية، ثم يقدم لنا كاتب النص والمخرج معا مزيجا متجانسا بين الصورة والصوت، والتعبير الحسي والجسدي وحتى أنواع الحركات والألفاظ التي أخذت تتمدد في فضائها الذي انبثقت منه، والتي كانت في فترة معينة أكثر حضورا من غيرها.

يستحضر المخرج خطاب الجسد والحركة معا، في فضاءات مختلفة تستقي من قضية الوعي بحرية الروح قبل الجسد أهم دلالات الحفاظ على الهوية، والاستقلالية في العيش والتفكير واتخاذ القرارات التي من شأنها تغيير وضع شعب بكامله، فهل حقيقة حمل فيلم "نوة" بذور الحلم بالمواطنة؟ الخطابات الموجودة في هذا الفيلم، الذي تعاور على إخراجها الصور والأحداث المتنوعة، والخطابات اللفظية والجسدية، فهل يمكن تصنيفها كوجه آخر للمواطنة؟ هذه بعض الإشكاليات التي سنحاول تتبعها في تحليلنا لهذا الفيلم، الذي جمع بين فروع وأصول تداخلت أحداثها مع رؤى الكاتب، ومع ما أراد المخرج تبليغه، لمرسل إليه افتراضي.

ركز فيها المخرج على إظهار شخصيات تتناسب مع الحدث العام للفيلم، وتجسيد الوصف والتدقيق في تفاصيل هيئة الممثلين الذين كان جلهم من سكان المنطقة التي مثل فيها الفيلم "ريف قسنطينة"، مما جعل العمل يبدو وكأنه مجتزأ زماني وفضاء مكاني معلوم ومحدد، وإذا افترضنا أن الوعي بالمواطنة موجود ووارد في هذا الفيلم بالذات، وأن الحلم به وارد أيضا فإن تركيزنا سينطلق بشكل معاكس؛ يلامس ما تنص عليه المواطنة كفعل وجودي، وكواقع ملموس وبين ما تم عرضه في الفيلم بطابع إيمائي يظهر من خلال بعض الممارسات التي ركزت عليها كاميرا المخرج في هذا

العمل، يقول يوري لوتمان "كل فن مرتبط بالبصر وبالعلامات الأيقونية"(١)، كحالة خطابية تتماشى مع الملفوظ وتتناسب مع الهيئات الموصلة للفكرة والرسالة معا.

يبدأ الفيلم بمشهد الشيخ المعلم داخل بيت يقدم دروسا لتحفيظ القرآن، مع عدد لابأس به من الفئات العمرية المختلفة، والتي تمازج فيها وجود الذكور والإناث في فضاء مكاني واحد، الذي يحتمل وجود فضاء زماني مقابل له، المحدد في هذا الفيلم بالفترة الصباحية لتكون صورة مضاعفة تحمل في طياتها دفة العزم على التغيير، وكذا ما يحمله الصباح من أمل في هذا التغيير بالذات، ودفة أخرى تتصل بنبوغ جيل جديد يحمل قيم الدين والتعليم في صدره، والذي ثبتته صورة وضع الألواح وتعليقها بركيزة الفضاء المكان المخصص للحفظ ليكون بذلك _الفضاء المكاني_ عالما مختلفا يتماشى مع عالم مقابل "بعبارة أخرى: عالم الأمل والألم"، فيكون فعل الحفظ والقراءة بمنزلة الجرعة المضادة لتلقي ما هو بالخارج من ظلم وهوان تتصاعد فيه ترتيلات الحفظ مع ارتفاع الألواح التي يمسك بها كل متعلم، لتكون الصورة الأولى حركة تتصل بأحقية التعلم الذي يفترض وجود الجنسين وأحقيتهما في ذلك، المتشاكلة(٢)، مع فعل القراءة، المرتبط مع أول آية نزلت على نبينا محمد صلى الله عليه وسلم فيكون المشهد أقرب إلى الدلالة المضمرة في استرجاع الحق المشروع، رغم الفضاء التدميري

(١) قضايا علم الجمال السينيمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم: ١٠٥.

(٢) المتشاكلة: مأخوذة من مصطلح "التشاكل"Isotopic؛ وهو إجراء من الإجراءات السيميائية، يعول عليه في إعادة بناء الوحدات المتناهية في الصغر بعد تفكيكها؛ لتكون بذلك تماثلا بين ظاهر الخطاب وباطنه، أو بالأحرى بين جوهره وتركيبه. ينتمي المصطلح إلى الحقل الفيزيائي والكيميائي معا ويقصد به في هذا الحقل العلمي الدقيق: "التساوي في عدد الذرات والاختلاف والتباين لعدد أو كتلات النيترونات". انظر:

Gerval et les autres، Éliment de chimie moderne، troisième édition (si) système international, 1978، P: 380.

"Atomes ay ont le même numéro atomique mais des masses différents leur noyaux contiennent des nombres différents de nitrons."

المحيط بهذه الفئة، التي جعلت في هذا المقطع بالذات[١]، تجسيدا لتفعيل هذا الحق، وفق ما يتناسب مع الأفضية الموجودة آنذاك، ووفق المصرح له من قبل سلطات أخرى تختلف كل الاختلاف عن هذه الفئة أيديولوجيا وتوجها، وبذلك فإن رسمها على هذا النحو إن صح القول هو بمنزلة إعادة ترتيب ممنهج لها، لتظهر على حد زعمنا حدود الرغبة والمطالبة بالمُوَاطَنة الموجودة في الأصل كفكرة لكن ترتيبها بشكل مطالب تهتم بها الجماعة ضمن نظام واحد وتحت راية واحدة، لم تكن المطالبة بالمواطنة قد وجدت النور لدى عامة الشعب في تلكم الفترة التي امتدت سنوات وسنوات.

تتنقل بنا عدسة الكاميرا بين أفضية متضادة ظاهريا، فتصور لنا الشخصيات استنادا إلى التجربة المعايشة، وكذا ما يتضمنه السيناريو من أحداث مقسمة: بعضها متعلق بالمواطن الحر والخاضع، وبعضها الآخر متعلق بالعميل: المباشر/ المقموع/ السياسي/ والمتسلط على عميل آخر أيضا يختلف عنه في الرتبة. وجزء آخر متعلق: بالسلطة الفرنسية أو المحتل بشكل مباشر وفي هذا الجزء بالذات حاول المخرج تقسيمهم أيضا إلى: المحتل المطبق، والمحتل المخطط، ليكون بالضرورة وجها يقابل هذه الفئات الأخيرة، ويعزز من وجوده ويبعث الثقة للفئات الأولى المذكورة، فيكون الجزء الأخير ممثلا في صورة: المجاهد والثائر والشجاع والخيّر والسياسي، ليدخلنا بعد ذلك في دائرة أخرى تتشاكل مع الدائرة التي كانت قبلها باستخدام الإجراءات ذاتها لكنها على محور الضد، فتتقابل بذاك ثنائية: "المحتل /المجاهد"، بكل ما تعنيه من تخطيط وسياسة ومن حركة وحركة مضادة لها.

ومثلما كان الأمر لدى المحتل في وضع أشخاص عملاء، كان الوضع مشابها لكنه ليس بشكل قمعي نرى ذلك بوضوح في مشهد خيانة العهود "الرجل والمرأة"، أو بالأحرى: المرأة المجاهدة والرجل المجاهد لتكون تقابلا ينفي الثاني الأول، يحاول

(١) فيلم (نوة) فيلم سينمائي، أخرج عام: ١٩٧٢، موجود على الرابط التالي:
https://youtu.be/2X8ZvL3elno

من خلاله بسط محور جديد تطبيقي يتناسب كثيرا مع التعريف العام للمواطنة، يقول مراد عودة أن "علاقة الأفراد بالأرض التي ينتمون إليها وما يترتب عليهم من واجبات وحقوق"(١)، ويمكننا أن نرى ذلك بوضوح في المقطع الذي يروي حوادث سلب الأراضي من أصحابها من قبل "القايد"، بالاعتماد على القوى الأخرى المعادية لأصحاب الأرض. وكنتيجة أولية فإن السيناريو ومخرج الفيلم يدخلان المتلقي في زوايا: فرض المقاومة والحفاظ على هوية المواطن انطلاقا من أرضه، ومن جهة أخرى يصور لنا غلبة منطق قوة السلاح على منطق الدفاع والاستسلام للأمر الواقع بكلمات وبدموع تظهر مع هذا المشهد القوي حقيقة، مشهد بكاء الرجال وقلة الحيلة أمام الظلم ليبقى الدعاء هو الحل الوحيد. في هذا المشهد بالذات يتم طرد عائلة بأمر من "القايد" الذي يعد آنذاك رمزا من رموز السلطة الموكلة، ممثلا في أيقونة لردة الفعل المعاكسة والمتوقعة أيضا، والتي ستصبح فيما بعد رمزا من رموز واجبات المواطنة الممثل في جزئيات ومشاهد مثلت أكبر أيقونة لضمير حي في فترة غاب فيها التعلم، لكن لم يغب الوعي تماما لينتقل الدفاع عن الملكية إلى دفاع عن الوطن ككل، وتنتقل صورة المضطهد إلى صورة الثائر.

تيمة المواطنة والصراع من أجل الحرية:

يعتمد الكاتب والمخرج معا في هذا النوع من السرد، على الترتيب الزمني والسببي معا، فتتابع الأحداث بدء من الاستعباد الجسدي للأفراد داخل حيز جغرافي بعيد عن المدينة إلى الاستعباد الروحي الممثل في صورة العميل المقدمة في الفيلم، لتكون الأرضية مهيأة لأيقونة الجبل التي تعني النزوع نحو التحرر والشموخ والرفعة، وبذلك فإن الفضاء المختار يجعل من الجسد المستعبد حلقة أولى بتواتر زمني منفصل تقوى ويضعف في أحيان كثيرة، ولعل أول مشهد ممثل لأيقونة التعلم وكسر الجهل جاءت بمنزلة حلقة تربط اللاحق بالسابق، ليتم بواسطتها تحريك الروح نحو الحرية والمطالبة

(١) قاموس المواطنة: ٣٨.

بتفعيل عناصر المواطنة التي حققت فيما بعد أهم جزء على الإطلاق، الملخص لحرية الأفراد داخل الفضاء الضيق إلى آخر أوسع وبصيغة أخرى من الريف إلى المدينة، ولأن المواطنة عادة ما تمثل علاقة الفرد بالدولة المحددة بقانون الدولة المنتمي إليها والتي تضمن حريات الأفراد والحقوق والواجبات،[1] فإن المشاهد العينية في هذا الفيلم تُظهر دولتين في فضاء مكاني وزماني واحد، الأقوى ظاهريا مسيطرة على الثانية لكن بمساعدة أبنائها الذين نخرت العمالة أجسادهم وأرواحهم، لتعتلي الأيقونة مكانتها فيظهر الترتيب بشكله الثلاثي: بين قوى الخير والشر، وبين استعباد الروح وإهانتها، وبين حرية الروح واستعباد الجسد فقط.

حاول المخرج اظهار هذه الثلاثية بفضاء الليل والنهار، فالأجساد المستعبدة نهار تلقى حريتها ليلا بمعية المساند الخفي الممثل في هيئة وقيادة سياسية سرية صارت تأخذ مسار مختلفا، تم فيه تبني الجهر بالقضية لتعود للأرواح الحرة ثقتها. فيكون استعباد الجسد مرحلة زائلة ليس إلا، ونلحظ ذلك بشكل واضح في مشهد الانتقام لروح المرأة التي حمت القضية، والتي قدمت روحها فداء حتى لا يفشى سر المجاهدين بقتلها لمن حاول الإفشاء بسرهم أمام السلطات المحتلة والعملاء، ليكون المشهد العام حمل السيدة على الأكتاف ولفها بالعلم لوطني، كأيقونة على السيادة الوطنية والتضحية، وترك من أراد الإفشاء بسر الثوار جثة هامدة على الأرض لا العملاء حملوا جثته ولا السلطات المحتلة ولا الأهالي حملوه، هذا الانتقام جاء نتيجة وعي الطبقة التي أُخذت للحرب عنوة، ابان الحرب العالمية، لتكون بذلك أيقونة أخرى لتفعيل دور الماضي بفضاء بعيد عن الفضاء الأصل والمقصود به في هذا المقطع بالذات تداخل الأفضية المتشابهة المختلفة مكانا وزمانا وكما ونوعا أيضا، لأن الجبهة المدافع عنها عنوة أو ضمن ما كان يسمى بالتجنيد الإجباري، مثلت صورة أخرى أو أيقونة لصور استعباد الجسد لا الروح، ولعل التركيز على الفضاء الميت والحي في الآن ذاته، ونقصد به _فضاء المقبرة_ مثل أكبر دليل وأيقونة أخرى على تبدل مسار

(1) Group .The new encycl. britannica, art. citizenship.p 332.

الحدث من الخضوع إلى الرفض فالمقاومة، وفي المشهدين نرى الحركة ذاتها: حركة خطوات الأم بعد دفن زوجها وخطوات ابنها بحثا عن أمه وقبر أبيه، لكن بفضاء زمني مفارق، أحدهما بحث عن طريقة ما للتخلص من الغبن، والثانية إصرار على التحرر بأي طريقة بالاعتماد على التجارب المكتسبة من الحرب ضد الألمان والفيتنام، ضمن ما يسمى بالتجنيد الإجباري " المعبر عنه بالمشهد ١و٢ من الفيلم"، أما المشهد الثاني المقابل له، بالفضاء ذاته "فضاء المقبرة " جعل من: الأرض والأم والمقبرة أيقونة للتحرر، ومنبعا للولادة الجديدة والحياة معا، بمشهد درامي ربط فيه المخرج بين السبب والنتيجة، ليكون الانتماء كما قال إبراهيم ناصر: "إلى تراب الوطن الذي يتحدد بحدود جغرافية ويصبح كل من ينتمي إلى هذا التراب. مواطنا له من الحقوق ما يترتب على هذه المواطنة، وعليه من الواجبات ما تمليه عليه ضرورات الالتزام بمعطيات هذه المواطنة"[١]، فيفهم بذلك المطلب المجسد فنيا والمستقى من فعل البحث عن الحرية إلى واقع محقق لا محالة.

بتحقق الحرية داخل كل جسد مهما كان مستعبدا، يقول إبراهيم ناصر: "عندما يكون الأهالي في حرمان ولا يمكنهم ممارسة هوياتهم الثقافية، تزداد التوترات لتبلغ ذروتها في شكل نزاع مسلح"[٢]، يكون الهدف من وراءه تحقيق التوازن والقضاء على كل أشكال التسلط والاحتلال، فصور القهر التي جسدها المخرج في فيلمه مثلا، وإن كانت قاسية على المرسل إليه، حملت نزرا من معاناة شعب كامل استمر لعقود كثيرة، رغم الارتكاز الواضح على عدم تغيير الأداة، والتي جسدت تسلط بلد على بلد آخر وسلب حريات الأفراد، ومنح حرية التصرف لمن اُستعبدت أرواحهم كنوع من الانتقام القهري وذوبان الذات في ذات المحتل، معلنة بذلك خضوعها ورضوخها، لتحمل مشاهد طرد العائلة من "القربي" أو بيت القش الذي كان "للخماسين" بالتناوب، مأساة

(١) المواطنة: ١٥٥.

(٢) الجمعية العامة للأمم المتحدة، الدورة ٦٩: ٤.

مشاهد أخرى مثلت نتيجة لمشهد الطرد، الذي قام به العميل ولا أحد غيره، بطلب من "القايد" مقابل رشوة ما، والتي تكون على الأغلب "قمحا أو لحم طير"، والمعبرة عن أيقونة أخرى أكثر بشاعة، مصورة بذلك أسباب العمالة التي كانت غالبا إما لسد الجوع، أو لإذلال أبناء المنطقة بتعويض النقص أو لاكتساب شخصية جديدة لا هي ابنة الفضاء الأصل ولا منفصلة عنه أيضا، فتكون الروح في هذه الحالة حبيسة المتغير مستعبدة بشكل مضاعف: مستعبدة من قبل الفئة ذاتها "القياد" والسلطة العليا "المحتل"، ومنبوذة من قبل الأهالي والثوار.

جاء على إثرها تصوير تصرفات العميل أكثر بشاعة وحقدا من تصوير المحتل وظلمه، فيتصاعد فعل سلب الحرية، والفعل المعادي للواجب الوطني المخل ببند من بنود المواطنة وشروطها، في المشهد الأول والثاني، لينتج عنه مشهد مر ومروع نوعا ما، مشهد أم لأطفال فقدت زوجها، في غمرة الحزن وجوع بناتها تصارع كلاب البرية، للحصول على قطعة لحم من جثة لحمار ميت ومتعفن، ليترك المخرج لخطاب الصورة غير اللفظي دور تفعيل الحدث بحدة، مما يعزز قوة فعل التحرر والرفض الذي جسدته الشخصية المختارة لإدارة الحدث في هذا المقطع بالذات، وتكون صورة جثة الحمار الميت المتعفن أيقونة متقابلة مع رمزية الأنفة المسكوت عنها في "المشهد٤"، ليكون أكل الجيفة أهون من العمالة والذل على حد سواء. أي قوة يحملها هذا المشهد الذي يعد من المشاهد القاسية التي مر بها شعب بكامله إن لم نقل عينة فحسب ولعل اختيار المرأة في هذا المشهد بالذات، كان بمنزلة أيقونة دالة على الوطن المسلوب وعلى الروح الحرة بالمقابل، مما يجعل تركيزنا على حركة جسم هذه المرأة وهي تتأرجح يمنة ويسار خوفا من الكلاب الضالة، ورغبة في إبقاء حياة بناتها بالحصول على قطعة من أحشاء حيوان متعفن مختارة بدقة، تجسد الصراع الأبدي بين الخير والشر، بين سلطة المحتل وقوة الشخصية، أو بعبارة أخرى بين أيقونة الجهاد بأنواعه وأيقونة الرضوخ والخيانة، المعبر عنها بفعل الحفاظ على الحياة ولو بأكل "الجيفة"، هذه الحياة التي لا تأتي إلا بالتضحية، وبمجابهة العدو قولا وفعلا، يقول Amitony: "فإذا كانت

الحرية تعتمد على اختيار ما نريده، فإنها بالدرجة ذاتها يتم بها رفض مالا نريده والذي يتجانس مع ارادات من حولنا، فلا يكون الرفض نابعا من ذاتية الآخر وايثار الخير والمنفعة على حساب الجماعة"(1) بل يكون بتحقيق المنفعة التي تعود على الكل.

السلطة والسلطة المضادة:

يعتمد مبدأ المواطنة وتحقيقها على السيادة الوطنية، وعلى الكيان الخاص لكل دولة، الذي يكون فيه التدرج في الحكم بهدف تحقيق السلم والأمن وتأمين حقوق المواطن، يكون ذلك متناسبا مع واجبات الأفراد في هذا الفيلم قدم المخرج سلطة متدرجة مكونة من السلطة الفرنسية المحتلة، ثم طبقة العملاء المقسمة هي كذلك إلى طبقات تحصل على حقها مقابل الخيانة من أموال الشعب في أشكال عديدة: كالنهب والاضطهاد والضرائب... تتحكم فيها طبقة أخرى أعلى شأنا تمثل الوجه الآخر للسلطة الفرنسية، المهتمة بشؤون "القياد" بالتعبير المحلي، هذه الطبقة تحصل على سلطتها من أموال القياد والعملاء أصحاب الدرجة الثالثة ليصبح الترتيب هرميا، سلطة تتوزع من أعلى هرم ممثلا في المحتل، ثم تتفرع المهام إلى أجزاء أخرى للهرم يمثلها العملاء، المتنافي طبعا مع مبدأ المواطنة الذي يظهر بشكل جلي في المشاهد الأخيرة كردة معاكسة للفعل الأول، فيظهر الهرم المقابل للقوة الأولى: المحتل مقابل المجاهد المقاوم، ويتوزع هرم آخر يمثل أرضيته الشعب الحر "نساء ورجالا وأطفالا وشيوخا"، ثم يرتفع الهرم ليظهر المناضل والثائر في مشهد واحد، ليعلن في الأخير عن رأس الهرم الممثل الشرعي للشعب المحروم من كل حقوقه مكونة أيقونة دالة على ما يصطلح عليه بانتخاب ممثل للشعب آنذاك.

تلجأ الفئة المغلوب على أمرها إلى الطبقات الأولى الممثلة للهرم السلطوي الجائر، حتى يتم تصوير القوة المضادة بطابع حتمي، ويصبح البحث عن طريقة

(1) Amitony.h brich. (1993). the concept and theories modern democracy. London: Rutledge, p95.

لاسترداد الحقوق أمرا لابد منه، إذ "تعد حقوق الشعوب الأصلية، بحكم التعريف حقوق جماعته، وبعبارة أخرى، فهي منوطة بأفراد الشعوب الأصلية الذين ينظمون أنفسهم كشعوب"[١]، اخترنا كمثال على ذلك مشهد الأم وهي تشتكي القايد إلى من هو أكبر منه درجة، إلى عميل آخر، والنتيجة بذلك محسومة الغلبة فيها لصالح القايد، أولمن يدفع أكثر، مشهد من المشاهد التي تكررت التي تعطي الانطلاقة الأولى للبحث عن ممثل يرعى شؤون العامة ممثلا لا يهاب الموت مقيما للعدل يجسده "المشهد ٥" هذا الممثل الذي انتقم لمقتل الأم، التي جعلها المخرج حلقة مستمرة يتابع وفقها المتلقي خلف الشاشة التغيرات التي طرأت على حياتها من البداية، بدء بموت زوجها وطردها من بيت القش الخاص "بالخماسة" وفقدان ابنها في التجنيد الإجباري الذي بعد مجيئه، مثل خطابا مغايرا ممثلا في الخبرة التي اكتسبها الشباب الذين قيدوا للحرب عنوة في زمن ما، لتكون صورة الانتقام وفق قانون القصاص الممثل بهيئة ترعى ذلك، التي سميت فيما اصطلح عليه بجبهة التحرير: "المشهد ٦" المعلقة على جبهة العميل والمكتوبة باللغتين العربية والفرنسية، مجسدة بذلك أيقونة حاضرة تعلن بدايات إعلان الحرب وفق ما يسمى بحق تقرير المصير بقوى السلطة المضادة.

يأتي هذا المشهد "رقم ٧" عقب عملية القتل التي كانت في حق امرأة تحاول الحصول على حفنة قمح من مخزن القايد، في مشهد قل فيه الخطاب اللفظي وبقي ما يدل عليه من إيماءات وحركات، لتكون المشاهد التي لا تتضمن حوارا أكثر تأثيرا على نفسية المتلقي وأشد وقعا من التي تتضمن حوارا مكثفا[٢]، ولعل مبلغ ذلك هو ترك مساحة للمتلقي لكي يتفاعل مع الحدث كواقعة حدثت بالفعل، ويستنبط لا محالة الفروقات المتضاربة بين السلطتين إحداها مبنية على الظلم والقمع، والأخرى على ردة الفعل المعاكسة، بقوة تبعث على الثقة وتكريس حق العيش والحرية والتعبير عن الرفض.

---

(١) الشعوب الأصلية ومنظومة الأمم المتحدة لحقوق الإنسان، الواقع رقم ٩: ٧.

(2) Anne roche et marie, C. t. (2001). Éléments d’analyse filmique. Paris: Nathan, HER.p13.

استثمر المخرج فكرة ثنائية الخير والشر، النور والظلام، لكن بطريقة تظهر النهار محفوفا بالمخاطر والليل هادئ آمن تأتي معه كل الإمدادات وتتعزز فيه الثقة بين الشعب البسيط وبين السلطة المساندة له في كل حالاته، والتي كان خروجها منه _الشعب_ للرجوع إليه أكثر قوة وحماية، ثم يتحول سر هذه المجموعات إلى جهر بالقضية، بتبنيها الدفاع عن الذات والذوات والوطن المسلوب، في مشاهد يتم فيها تصفية الحسابات مع العملاء، حتى يتم قطع الحبل أمام المحتل للتوغل أكثر فأكثر، لتأخذ المشاهد منحا آخر، أكثر حركية تتنقل فيه الكاميرا بحسب ما نقله الوصف السردي، لتكون بذلك النماذج البشرية والشخصية الموجودة في العمل الفني أقرب إلى النماذج التاريخية والاجتماعية التي كانت موجودة بالفعل بتجسيدها للبعد الإنساني الحقيقي(1)، لم يتم اختيار هذا عبثا وإنما لضرورة أملتها الخلفيات الثقافية والتاريخية، والحس بالقضية إن صح القول لقربها من زمن الحدث، ونقصد بذلك فترة اندلاع الثورة لكل من المخرج وكاتب السيناريو وصاحب العمل الأدبي أيضا، وشيوع التيار الاشتراكي في هذه الفترة بالتحديد، الذي تبنته جميع الدول المحتلة تقريبا، لذلك فإن افتراض الوعي بالمواطنة وارد لا محالة، خاصة وأن الفئة المثقفة في هذه الفترة بالتحديد كانت تحاول ترسيخ مبادئ: الاختيار والحرية في الرأي وفي تقرير المصير، وتعزيز مبدأ حقوق الفرد والواجب اتجاه الوطن.

جسدتها المشاهد التي توسطت الفيلم وانتهت به، لتكون بمنزلة الخاتمة الحتمية والنتيجة لكل فعل لقي ردة فعل معاكسة له في الاتجاه لكنها في الآن ذاته متفاوتة في القوة بحسب القانون الفزيائي فقد تفوقه بالإصرار والاستمرار في المقاومة، لأن القوى غير متكافئة البتة لا من ناحية العدد، ولا من ناحية العتاد والعدة، لكنها بالوعي الجماهيري للفئات المناشدة للحرية، صار الانتقال من المشهد المظلم للظلم، أكثر وضوحا، الذي يمكن أن نصنفه ضمن أيقونة الوعي التي تتأسس عليها المواطنة،

(1) Voire: Mitchell, G. L. (1962). The historical novel, Fredric Jemeson books. P340.

بالاستفادة من الخبرات وبالاعتماد على مبدأ الثقة، لتنتقل المشاهد من كونها ردة فعل إلى تأريخ لقضية إنسانية بكاملها، والذي لا يمكن أن يكون إلا معرفة لماضٍ إنساني[1]، تشترك فيه الأرواح الحرة رغم استعباد الأجساد.

من بين هذه المشاهد: مشهد الالتفاف ونهاية صراع العروش الذي كان سببه سياسة التفرقة، المجابه بالطريقة المعاكسة، الممثل في فعل "الصلح" الذي قام به الثوار ليلا بين العروش المتناحرة بسبب الثأر المصطنع بفعل فاعل، يظهر ذلك مع المشهد "٨" بالذات، الحامل لبدايات ردة فعل الأهالي على المحتل والعميل لتكون متباينة مع المشاهد الأولى في بداية الفيلم "المشهد ٩"، الذي يحمل دلالة توسط سلطات مغايرة تتولى عملية الحوار بين عرشين من الطبقة ذاتها فتكون صورة القايد بين العرشين بمنزلة أيقونة أخرى لسلطة منع الحوار والاتحاد وقتل أي مبادرة لثورة محتملة، هذا التركيز البصري من قبل المخرج مضافا إليه الخطاب اللفظي المرافق للمشاهد، يعطينا الخيوط الأولى المواطنة المتخذة من الواقع دعامتها الأساس؛ لذلك لا غرابة أن نجد مشاهد الدعوة إلى الانتخاب والفعل السياسي في هذا الفيلم، متخذة من السوق: الفضاء المكاني والزماني معا، المحدد من قبل جهات معينة والقابل للنقض أيضا من الجهات المعاكسة له ـ"الثوار"ـ فيكون السوق فضاء حاملا لمتقابلات كثيرة:

"الثائر والمحتل العميل والفدائي"، دون الفصل بين دور الجنسين في العملية الثورية وفي الخيانة أيضا، المكتمل في "المشهد ١٠"، مع وجود القائم على العملية الإعلامية التي تظهر في شكل خطاب لفظي أساسه النداء، داخل فضاء مكاني مخصص لذلك فتكون صورة المخاطب شبيهة بصورة الرجل الجوال والحكواتي داخل الأسواق الشعبية، لكن بنوع من الخصوصية التي حتمها السياق الجديد لتبليغ المعلومة. وبوجود

(1) Voire: Heneri Irénée. (s.d.). De la connaissance historique. Paris: Edition de seuil .p 32/33.

المغريات المادية التي يَعِد بها المترشح، ينقل لنا المخرج علاقة الشخصيات بالفضاء التحرري في مشهد يروي علاقة المضطهد بالجبل الذي يعني في كل حالاته طلب العون والنجدة، في مشهد لأجساد منهكة وأرواح تتوق لنيل البركات فكان الولي الطاهر في هذا الفيلم ملاذ الفئات العمرية المختلفة المعبر عنها في "المشهد ١١"، ممثلة في أيقونة أخرى جسدت قاطني الجبل من الثوار والعباد، لتكون الصورة الأولى انعكاسا للثانية ومطابقة لها، صورة الولي الطاهر والتضرع والدعاء، وصورة الثائر المجاهد الذي يسكن الجبل ويتخذه كركيزة أساسية لمجابهة عدو تأتي قراراته من مكاتب واستراتيجيات تعتمد تقنيات معقدة لكنها بالمقابل غير قادرة على الثبات، وصورة سوق يعج بالأهالي من مختلف الفئات والتوجهات والانتماءات السياسية.

خاتمة:

اختصر المخرج وصاحب الخطاب السردي مسار ثورة في عمل واحد جمع بين الحق والواجب، بين الحلم وتحقيق الرجاء، بين المطالب والدوافع، بين الرفض الخضوع، في ثنائيات نحسب أنها استقت من مشروع حمل بذور غرس مبدأ المواطنة في قلب متلقي هذا الخطاب البصري واللفظي وغير اللفظي معا ورغم البياض والسواد الذي يعتري الصورة إلا أن الفكرة المحورية لهذا الفيلم برزت بوضوح بدء بالاختيار غير العادي للممثلين وللفضاء المكاني، وحتى للفترة الزمنية بحد ذاتها، والتي لا تبتعد عن الاستقلال بكثير الأمر الذي جعل الوجوه وملامح الممثلين تبدو أرشيفا بالقدر الذي يبدو فيه الأمر تمثيلا لحوادث حدثت في زمن ما، لها ما يماثلها في فترة من الفترات، ولا نبالغ إذا قلنا أن ما حدث كان أكثر جرما وقساوة وحقدا غير طبيعي لسلخ هويه تاريخ شعب كامل، لذلك فإننا لا ندعي إتيان هذا الخطاب المختلف الممزوج بكل أنواع الدلالات الخفية والظاهرة، لإثبات فرضية وجود المواطنة كفعل حقيقي في الأفلام الجزائرية الثورية، لكننا بالمقابل نرجح وجود ما يدل عليها وراء المشاهد المختارة بدقة، والخطابات المرافقة لها من لفظ وصوت وإماءة، ووقوعها تحت سقف

الرجاء في حصول والفهم والتحلي بمبادئ المواطنة، التي لم تكن في فترة سابقة مجرد هتافات، بل جسدتها الأفعال وردود الأفعال الرافضة للاستعباد والضيم.

ملاحق المشاهد:



المشهد ١" من الفيلم المشهد ٢ المشهد ٣ المشهد ٤



المشهد٥ المشهد ٦ المشهد ٧ المشهد ٨



المشهد ٩ المشهد ١٠ المشهد ١١

المصادر والمراجع

أزمة السيناريو في السينما والدراما الجزائرية، فرحات جلاب، صحيفة الأخبار الثقافية، ١٦/٠٢/٢٠١٤.

الجمعية العامة للأمم المتحدة، الدورة ٦، سنة ٢٠١٤.

الشعوب الأصلية ومنظومة الأمم المتحدة لحقوق الإنسان، الواقع رقم ٩، الأمم المتحدة، ٢٠١٣.

قاموس المواطنة، مراد عودة وآخرون، مركز الفنيق الثقافي، مخيم الدهشة للاجئين بيت لحم، فلسطين، ٢٠١٢.

قضايا علم الجمال السينيمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، يوري لوتمان، ترجمة: نبيل الدبس، ط١، سوريا، (١٩٨٩).

المواطنة، إبراهيم ناصر، دار مكتبة الرائد، ٢٠٠٣.

Amitony.h brich. (1993). the concept and theories modern democracy. London: Rutledge.

Claude taranger Anne roche et marie. (2001). éléments d'analyse filmique. Paris: Nathan, HER.

George Lukacs Tran: Hannah and stanly Mitchell. (1962). the historical novel, Fredric Jemeson books.

Gerval et les autres. (1978) Éliment de chimie moderne, troisième édition (si) système international.

Group. The new encyl Britannica, art. Citizenship.

Heneri Irénée. De la connaissance historique. Paris: Edition de seuil.

https://youtu.be/2X8ZvL3elno

Kaynakça / References

Amitony.h brich. (1993). the concept and theories modern democracy. London: Rutledge.

Azemat Elsinariofi Elsinim Aouaeldrama Eljasiria, Farhat Djalab. Elakhbarelthakafia , (16/02/2014).

Claude taranger Anne roche et marie. (2001). éléments d'analyse filmique. Paris: Nathan, HER.

Elchoob elassih awamandhomat elomam elmotahida lhokok elinssan, Elomamelmotahida. (oghstos, 2014).

Elgamiaelama, Eldaoura 69. Elomam elmotahida. 2013.

Elmoutana, Ibrahim nacir, Dar maktabatelraid. 2003.

George Lukacs Tran: Hannah and stanly Mitchell. (1962). the historical novel, Fredric Jemeson books.

Gerval et les autres. (1978) Éliment de chimie moderne, troisième édition (si) système international.

Group. The new encyl Britannica, art. Citizenship.

Heneri Irénée. De la connaissance historique. Paris: Edition de seuil.

https://youtu.be/2X8ZvL3elno

Kadhaia Ilem Eljamel El Cinimay, Madkhal Ila Simiaiat Elfilm, Youri Lotman, Tarjamat: Nabil Eldabss, Dimachk, 1989.

Kamouss Elmoutana, Mourad Oudaoua Akharoun, Baytlahm Phalastin,

Semiotic Approach of Image Discourse at "Nawwah" Revolutionary Film "Citizenship Search"

Dr. Bendahoua kheira

Associate Professor, M'Hamed Bouguerra University, Algeria

E-mail: k.bendahoua@univ-boumerdes.dz

Orcid ID: 0000-0002-6719-0545

Research Article Received: 27.3.2021 Accepted: 25.4.2021 Published: 28.4.2021

Abstract:

We try in this proposal, to trace the issue of citizenship and its existence as an idea and concept in the revolutionary Algerian films that were represented in the seventies of the last century. This period was closer to a generation that lived the events present in texts, films and other artistic works that tried to embody the act of freedom of expression and the right to self-determination. We may not exaggerate if we say that the search for citizenship in literary texts written during this particular period is a re-reversal of the thought and orientation of a particular writer, director and actor as well. Therefore, our choice was directed towards "Nawwah Movie" which carried different images in which truth mixed with falsehood, hope with pain, poverty, and slavery with freedom.

Keywords:

Citizenship, Discourse, Image, Spoken, Audible, Semiotic approach

Devrimci Film Nevveh'in İmge Söylemine Semiyolojik Bir Yaklaşım Vatandaşlık Arayışı

Doç. Dr. Bendahoua kheira

M'Hamed Bouguerra Üniversitesi, Cezayir

E-Posta: k.bendahoua@univ-boumerdes.dz

Orcid ID: 0000-0002-6719-0545

Araştirma Makalesi Geliş: 27.03. 2021 Kabul: 25.04.2021 yayın: 28.04.2021

Özet:

Bu makalede vatandaşlık meselesinin geçen asrın yetmişli yıllarında yapılan devrimci filmlerde bir fikir ve bilinç olarak bulunuşunun izini sürmeye çalışıyoruz. Bu dönem, ifade hürriyetini ve gidişatı belirleme hakkını somutlaştırmaya çalışan metin, film ve sanat eserlerinde geçen olayları bizzat yaşayan nesle yakın bir dönemdir. Belki de bu dönemde yazılmış edebi eserlerde vatandaşlık arayışının bizatihi yazar, yönetmen ve aktörün düşünce ve yöneliminin yeniden tersine çevrilmesi gibi olduğunu söylersek abartmış olmayız. Bu yüzden doğru ile yanlışın, umut ile acının ve baskı ile hürriyetin birbirine girdiği pek çok durumu içeren Nuh filmini araştırmayı seçtik. Araştırmamızda varsayımlar ve problemlerden hareketle semiyolojik karşılaştırma metodünü benimseyerek vatandaşlık olgusunun izini sürmeye ve çeşitli işitsel, görsel, sözel ve sözel olmayan hitapların anlamlarını ortaya çıkarmaya bunun sonucunda da meselenin temel şifrelerini çözmeye çalışıyoruz.

Anahtar Kelimeler:

Vatandaşlık, Hitap, İmge, Söylenen, İşitilen, Semiyolojik Karşılaştırma

تقديم:

يحتاج عالم الخطابات المتنوعة حضور الحواس كلها، وحضور الفكر وثقافة الفرد الواعي الذي يستطيع أن يلمس في كل عمل فني الرسالة التي أراد لها الكاتب والمخرج معا وصولها لمتلقين مختلفين ومتنوعين من الناحية العمرية والأيديولوجية والتكوين، وحتى من حيث درجة التصديق؛ ليحمل لنا هذا النوع من الخطاب كما هائلا من التأويلات التي ستختلف لا محالة من ناحية العمق وتغّير في زاوية النظر، وإن كان نقل الأحداث لشخصيات ليست تاريخية في الأصل، ولا لأحداث أيضا موثقة؛ فإن ورودها بهذه الهيئة التي جاء بها خطاب السينما على حسب ما وردنا من أحداث موثقة وبشهود عيان أقل ــربما بكثيرــ من البطش الذي عاناه أجدادنا في فترة الاحتلال، ومع ذلك فإن هذا العمل الفني يعد من بين روائع الأدب والإخراج السينمائي، وقد ورد في هذا الصدد رأي لمحمد مفلاح في موقع (الجزيرة نت) قائلا: "إن الأعمال التلفزيونية والسينمائية اليوم لا تنطلق من عمل سردي إبداعي، رواية كان أو قصة أو من فكرة حقيقية. ويعطي أمثلة من مسلسل مثل "الحريق" للروائي محمد ديب أو فيلم "ريح الجنوب" لرائد الرواية الجزائرية عبد الحميد بن هدوقة، أو فيلم "نوة" للروائي الطاهر وطار، وغيرها من الروايات والقصص التي حُوّلت إلى أفلام، حظيت بالمشاهدة والإعجاب ونالت الجوائز الدولية. ويؤكد مفلاح أن سيناريو السبعينيات أفضل من سيناريو اليوم، فقد ظهرت في ذلك الوقت موجة من المخرجين المثقفين الذين فهموا دور أهل السرد"(١) مما يجعلنا نرجح فرضية الوعي بأساسيات المواطنة ووجودها في نصوص إبداعية كثيرة توصلها الخطابات التي تتضاعف مع كل قراءة وتأويل، والتي يجسدها الحدث داخل عمل يستقي من التاريخ والواقع والأحداث مادته الفنية، ونرجح كذلك قابلية تأثيره على المتلقي في فترات متعاقبة رغم الأداة المستخدمة آنذاك والممثلين الهواة.

---

(١) أزمة السيناريو في السينما والدراما الجزائرية: ١.

خطاب الصورة ودعائم المواطنة:

قليلون هم من نقلوا هواجس شعب كامل إلى جيل يتعاقب بعضه وراء بعض، وإلى أمم لم تعش اللحظات ذاتها ولا أزمنة الحرمان، التي انبثقت منها أعظم الثورات والانتصارات بكل معانيها الروحية والمادية، ثم يقدم لنا كاتب النص والمخرج معا مزيجا متجانسا بين الصورة والصوت، والتعبير الحسي والجسدي وحتى أنواع الحركات والألفاظ التي أخذت تتمدد في فضائها الذي انبثقت منه، والتي كانت في فترة معينة أكثر حضورا من غيرها.

يستحضر المخرج خطاب الجسد والحركة معا، في فضاءات مختلفة تستقي من قضية الوعي بحرية الروح قبل الجسد أهم دلالات الحفاظ على الهوية، والاستقلالية في العيش والتفكير واتخاذ القرارات التي من شأنها تغيير وضع شعب بكامله، فهل حقيقة حمل فيلم "نوة" بذور الحلم بالمواطنة؟ الخطابات الموجودة في هذا الفيلم، الذي تعاور على إخراجها الصور والأحداث المتنوعة، والخطابات اللفظية والجسدية، فهل يمكن تصنيفها كوجه آخر للمواطنة؟ هذه بعض الإشكاليات التي سنحاول تتبعها في تحليلنا لهذا الفيلم، الذي جمع بين فروع وأصول تداخلت أحداثها مع رؤى الكاتب، ومع ما أراد المخرج تبليغه، لمرسل إليه افتراضي.

ركز فيها المخرج على إظهار شخصيات تتناسب مع الحدث العام للفيلم، وتجسيد الوصف والتدقيق في تفاصيل هيئة الممثلين الذين كان جلهم من سكان المنطقة التي مثل فيها الفيلم "ريف قسنطينة"، مما جعل العمل يبدو وكأنه مجتزأ زماني وفضاء مكاني معلوم ومحدد، وإذا افترضنا أن الوعي بالمواطنة موجود ووارد في هذا الفيلم بالذات، وأن الحلم به وارد أيضا فإن تركيزنا سينطلق بشكل معاكس؛ يلامس ما تنص عليه المواطنة كفعل وجودي، وكواقع ملموس وبين ما تم عرضه في الفيلم بطابع إيمائي يظهر من خلال بعض الممارسات التي ركزت عليها كاميرا المخرج في هذا

العمل، يقول يوري لوتمان "كل فن مرتبط بالبصر وبالعلامات الأيقونية"[١]، كحالة خطابية تتماشى مع الملفوظ وتتناسب مع الهيئات الموصلة للفكرة والرسالة معا.

يبدأ الفيلم بمشهد الشيخ المعلم داخل بيت يقدم دروسا لتحفيظ القرآن، مع عدد لابأس به من الفئات العمرية المختلفة، والتي تمازج فيها وجود الذكور والإناث في فضاء مكاني واحد، الذي يحتمل وجود فضاء زماني مقابل له، المحدد في هذا الفيلم بالفترة الصباحية لتكون صورة مضاعفة تحمل في طياتها دفة العزم على التغيير، وكذا ما يحمله الصباح من أمل في هذا التغيير بالذات، ودفة أخرى تتصل بنبوغ جيل جديد يحمل قيم الدين والتعليم في صدره، والذي ثبتته صورة وضع الألواح وتعليقها بركيزة الفضاء المكان المخصص للحفظ ليكون بذلك _الفضاء المكاني_ عالما مختلفا يتماشى مع عالم مقابل "بعبارة أخرى: عالم الأمل والألم"، فيكون فعل الحفظ والقراءة بمنزلة الجرعة المضادة لتلقي ما هو بالخارج من ظلم وهوان تتصاعد فيه ترتيلات الحفظ مع ارتفاع الألواح التي يمسك بها كل متعلم، لتكون الصورة الأولى حركة تتصل بأحقية التعلم الذي يفترض وجود الجنسين وأحقيتهما في ذلك، المتشاكلة[٢]، مع فعل القراءة، المرتبط مع أول آية نزلت على نبينا محمد صلى الله عليه وسلم فيكون المشهد أقرب إلى الدلالة المضمرة في استرجاع الحق المشروع، رغم الفضاء التدميري

(١) قضايا علم الجمال السينيمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم: ١٠٥.

(٢) المتشاكلة: مأخوذة من مصطلح "التشاكل"Isotopic؛ وهو إجراء من الإجراءات السيميائية، يعول عليه في إعادة بناء الوحدات المتناهية في الصغر بعد تفكيكها؛ لتكون بذلك تماثلا بين ظاهر الخطاب وباطنه، أو بالأحرى بين جوهره وتركيبه. ينتمي المصطلح إلى الحقل الفيزيائي والكيميائي معا ويقصد به في هذا الحقل العلمي الدقيق: "التساوي في عدد الذرات والاختلاف والتباين لعدد أو كتلات النيترونات". انظر:

Gerval et les autres، Éliment de chimie moderne، troisième édition (si) système international, 1978، P: 380.

"Atomes ay ont le même numéro atomique mais des masses différents leur noyaux contiennent des nombres différents de nitrons."

المحيط بهذه الفئة، التي جعلت في هذا المقطع بالذات[١]، تجسيدا لتفعيل هذا الحق، وفق ما يتناسب مع الأفضية الموجودة آنذاك، ووفق المصرح له من قبل سلطات أخرى تختلف كل الاختلاف عن هذه الفئة أيديولوجيا وتوجها، وبذلك فإن رسمها على هذا النحو إن صح القول هو بمنزلة إعادة ترتيب ممنهج لها، لتظهر على حد زعمنا حدود الرغبة والمطالبة بالمُوَاطَنة الموجودة في الأصل كفكرة لكن ترتيبها بشكل مطالب تهتم بها الجماعة ضمن نظام واحد وتحت راية واحدة، لم تكن المطالبة بالمواطنة قد وجدت النور لدى عامة الشعب في تلكم الفترة التي امتدت سنوات وسنوات.

تتنقل بنا عدسة الكاميرا بين أفضية متضادة ظاهريا، فتصور لنا الشخصيات استنادا إلى التجربة المعايشة، وكذا ما يتضمنه السيناريو من أحداث مقسمة: بعضها متعلق بالمواطن الحر والخاضع، وبعضها الآخر متعلق بالعميل: المباشر/ المقموع/ السياسي/ والمتسلط على عميل آخر أيضا يختلف عنه في الرتبة. وجزء آخر متعلق: بالسلطة الفرنسية أو المحتل بشكل مباشر وفي هذا الجزء بالذات حاول المخرج تقسيمهم أيضا إلى: المحتل المطبق، والمحتل المخطط، ليكون بالضرورة وجها يقابل هذه الفئات الأخيرة، ويعزز من وجوده ويبعث الثقة للفئات الأولى المذكورة، فيكون الجزء الأخير ممثلا في صورة: المجاهد والثائر والشجاع والخيّر والسياسي، ليدخلنا بعد ذلك في دائرة أخرى تتشاكل مع الدائرة التي كانت قبلها باستخدام الإجراءات ذاتها لكنها على محور الضد، فتتقابل بذاك ثنائية: "المحتل /المجاهد"، بكل ما تعنيه من تخطيط وسياسة ومن حركة وحركة مضادة لها.

ومثلما كان الأمر لدى المحتل في وضع أشخاص عملاء، كان الوضع مشابها لكنه ليس بشكل قمعي نرى ذلك بوضوح في مشهد خيانة العهود "الرجل والمرأة"، أو بالأحرى: المرأة المجاهدة والرجل المجاهد لتكون تقابلا ينفي الثاني الأول، يحاول

(١) فيلم (نوة) فيلم سينمائي، أخرج عام: ١٩٧٢، موجود على الرابط التالي:
https://youtu.be/2X8ZvL3elno

من خلاله بسط محور جديد تطبيقي يتناسب كثيرا مع التعريف العام للمواطنة، يقول مراد عودة أن "علاقة الأفراد بالأرض التي ينتمون إليها وما يترتب عليهم من واجبات وحقوق"(١)، ويمكننا أن نرى ذلك بوضوح في المقطع الذي يروي حوادث سلب الأراضي من أصحابها من قبل "القايد"، بالاعتماد على القوى الأخرى المعادية لأصحاب الأرض. وكنتيجة أولية فإن السيناريو ومخرج الفيلم يدخلان المتلقي في زوايا: فرض المقاومة والحفاظ على هوية المواطن انطلاقا من أرضه، ومن جهة أخرى يصور لنا غلبة منطق قوة السلاح على منطق الدفاع والاستسلام للأمر الواقع بكلمات وبدموع تظهر مع هذا المشهد القوي حقيقة، مشهد بكاء الرجال وقلة الحيلة أمام الظلم ليبقى الدعاء هو الحل الوحيد. في هذا المشهد بالذات يتم طرد عائلة بأمر من "القايد" الذي يعد آنذاك رمزا من رموز السلطة الموكلة، ممثلا في أيقونة لردة الفعل المعاكسة والمتوقعة أيضا، والتي ستصبح فيما بعد رمزا من رموز واجبات المواطنة الممثل في جزئيات ومشاهد مثلت أكبر أيقونة لضمير حي في فترة غاب فيها التعلم، لكن لم يغب الوعي تماما لينتقل الدفاع عن الملكية إلى دفاع عن الوطن ككل، وتنتقل صورة المضطهد إلى صورة الثائر.

تيمة المواطنة والصراع من أجل الحرية:

يعتمد الكاتب والمخرج معا في هذا النوع من السرد، على الترتيب الزمني والسببي معا، فتتابع الأحداث بدء من الاستعباد الجسدي للأفراد داخل حيز جغرافي بعيد عن المدينة إلى الاستعباد الروحي الممثل في صورة العميل المقدمة في الفيلم، لتكون الأرضية مهيأة لأيقونة الجبل التي تعني النزوع نحو التحرر والشموخ والرفعة، وبذلك فإن الفضاء المختار يجعل من الجسد المستعبد حلقة أولى بتواتر زمني منفصل تقوى ويضعف في أحيان كثيرة، ولعل أول مشهد ممثل لأيقونة التعلم وكسر الجهل جاءت بمنزلة حلقة تربط اللاحق بالسابق، ليتم بواسطتها تحريك الروح نحو الحرية والمطالبة

(١) قاموس المواطنة: ٣٨.

بتفعيل عناصر المواطنة التي حققت فيما بعد أهم جزء على الإطلاق، الملخص لحرية الأفراد داخل الفضاء الضيق إلى آخر أوسع وبصيغة أخرى من الريف إلى المدينة، ولأن المواطنة عادة ما تمثل علاقة الفرد بالدولة المحددة بقانون الدولة المنتمي إليها والتي تضمن حريات الأفراد والحقوق والواجبات،(1) فإن المشاهد العينية في هذا الفيلم تُظهر دولتين في فضاء مكاني وزماني واحد، الأقوى ظاهريا مسيطرة على الثانية لكن بمساعدة أبنائها الذين نخرت العمالة أجسادهم وأرواحهم، لتعتلي الأيقونة مكانتها فيظهر الترتيب بشكله الثلاثي: بين قوى الخير والشر، وبين استعباد الروح وإهانتها، وبين حرية الروح واستعباد الجسد فقط.

حاول المخرج اظهار هذه الثلاثية بفضاء الليل والنهار، فالأجساد المستعبدة نهار تلقى حريتها ليلا بمعية المساند الخفي الممثل في هيئة وقيادة سياسية سرية صارت تأخذ مسار مختلفا، تم فيه تبني الجهر بالقضية لتعود للأرواح الحرة ثقتها. فيكون استعباد الجسد مرحلة زائلة ليس إلا، ونلحظ ذلك بشكل واضح في مشهد الانتقام لروح المرأة التي حمت القضية، والتي قدمت روحها فداء حتى لا يفشى سر المجاهدين بقتلها لمن حاول الإفشاء بسرهم أمام السلطات المحتلة والعملاء، ليكون المشهد العام حمل السيدة على الأكتاف ولفها بالعلم لوطني، كأيقونة على السيادة الوطنية والتضحية، وترك من أراد الإفشاء بسر الثوار جثة هامدة على الأرض لا العملاء حملوا جثته ولا السلطات المحتلة ولا الأهالي حملوه، هذا الانتقام جاء نتيجة وعي الطبقة التي أُخذت للحرب عنوة، ابان الحرب العالمية، لتكون بذلك أيقونة أخرى لتفعيل دور الماضي بفضاء بعيد عن الفضاء الأصل والمقصود به في هذا المقطع بالذات تداخل الأفضية المتشابهة المختلفة مكانا وزمانا وكما ونوعا أيضا، لأن الجبهة المدافع عنها عنوة أو ضمن ما كان يسمى بالتجنيد الإجباري، مثلت صورة أخرى أو أيقونة لصور استعباد الجسد لا الروح، ولعل التركيز على الفضاء الميت والحي في الآن ذاته، ونقصد به _فضاء المقبرة_ مثل أكبر دليل وأيقونة أخرى على تبدل مسار

(1) Group .The new encycl. britannica, art. citizenship.p 332.

الحدث من الخضوع إلى الرفض فالمقاومة، وفي المشهدين نرى الحركة ذاتها: حركة خطوات الأم بعد دفن زوجها وخطوات ابنها بحثا عن أمه وقبر أبيه، لكن بفضاء زمني مفارق، أحدهما بحث عن طريقة ما للتخلص من الغبن، والثانية إصرار على التحرر بأي طريقة بالاعتماد على التجارب المكتسبة من الحرب ضد الألمان والفيتنام، ضمن ما يسمى بالتجنيد الإجباري " المعبر عنه بالمشهد ١و٢ من الفيلم"، أما المشهد الثاني المقابل له، بالفضاء ذاته "فضاء المقبرة " جعل من: الأرض والأم والمقبرة أيقونة للتحرر، ومنبعا للولادة الجديدة والحياة معا، بمشهد درامي ربط فيه المخرج بين السبب والنتيجة، ليكون الانتماء كما قال إبراهيم ناصر: "إلى تراب الوطن الذي يتحدد بحدود جغرافية ويصبح كل من ينتمي إلى هذا التراب. مواطنا له من الحقوق ما يترتب على هذه المواطنة، وعليه من الواجبات ما تمليه عليه ضرورات الالتزام بمعطيات هذه المواطنة"[(١)]، فيفهم بذلك المطلب المجسد فنيا والمستقى من فعل البحث عن الحرية إلى واقع محقق لا محالة.

بتحقق الحرية داخل كل جسد مهما كان مستعبدا، يقول إبراهيم ناصر: "عندما يكون الأهالي في حرمان ولا يمكنهم ممارسة هوياتهم الثقافية، تزداد التوترات لتبلغ ذروتها في شكل نزاع مسلح"[(٢)]، يكون الهدف من وراءه تحقيق التوازن والقضاء على كل أشكال التسلط والاحتلال، فصور القهر التي جسدها المخرج في فيلمه مثلا، وإن كانت قاسية على المرسل إليه، حملت نزرا من معاناة شعب كامل استمر لعقود كثيرة، رغم الارتكاز الواضح على عدم تغيير الأداة، والتي جسدت تسلط بلد على بلد آخر وسلب حريات الأفراد، ومنح حرية التصرف لمن اُستعبدت أرواحهم كنوع من الانتقام القهري وذوبان الذات في ذات المحتل، معلنة بذلك خضوعها ورضوخها، لتحمل مشاهد طرد العائلة من "القربي" أو بيت القش الذي كان "للخماسين" بالتناوب، مأساة

(١) المواطنة: ١٥٥.

(٢) الجمعية العامة للأمم المتحدة، الدورة ٦٩: ٤.

مشاهد أخرى مثلت نتيجة لمشهد الطرد، الذي قام به العميل ولا أحد غيره، بطلب من "القايد" مقابل رشوة ما، والتي تكون على الأغلب "قمحا أو لحم طير"، والمعبرة عن أيقونة أخرى أكثر بشاعة، مصورة بذلك أسباب العمالة التي كانت غالبا إما لسد الجوع، أو لإذلال أبناء المنطقة بتعويض النقص أو لاكتساب شخصية جديدة لا هي ابنة الفضاء الأصل ولا منفصلة عنه أيضا، فتكون الروح في هذه الحالة حبيسة المتغير مستعبدة بشكل مضاعف: مستعبدة من قبل الفئة ذاتها "القياد" والسلطة العليا "المحتل"، ومنبوذة من قبل الأهالي والثوار.

جاء على إثرها تصوير تصرفات العميل أكثر بشاعة وحقدا من تصوير المحتل وظلمه، فيتصاعد فعل سلب الحرية، والفعل المعادي للواجب الوطني المخل ببند من بنود المواطنة وشروطها، في المشهد الأول والثاني، لينتج عنه مشهد مر ومروع نوعا ما، مشهد أم لأطفال فقدت زوجها، في غمرة الحزن وجوع بناتها تصارع كلاب البرية، للحصول على قطعة لحم من جثة لحمار ميت ومتعفن، ليترك المخرج لخطاب الصورة غير اللفظي دور تفعيل الحدث بحدة، مما يعزز قوة فعل التحرر والرفض الذي جسدته الشخصية المختارة لإدارة الحدث في هذا المقطع بالذات، وتكون صورة جثة الحمار الميت المتعفن أيقونة متقابلة مع رمزية الأنفة المسكوت عنها في "المشهد٤"، ليكون أكل الجيفة أهون من العمالة والذل على حد سواء. أي قوة يحملها هذا المشهد الذي يعد من المشاهد القاسية التي مر بها شعب بكامله إن لم نقل عينة فحسب ولعل اختيار المرأة في هذا المشهد بالذات، كان بمنزلة أيقونة دالة على الوطن المسلوب وعلى الروح الحرة بالمقابل، مما يجعل تركيزنا على حركة جسم هذه المرأة وهي تتأرجح يمنة ويسار خوفا من الكلاب الضالة، ورغبة في إبقاء حياة بناتها بالحصول على قطعة من أحشاء حيوان متعفن مختارة بدقة، تجسد الصراع الأبدي بين الخير والشر، بين سلطة المحتل وقوة الشخصية، أو بعبارة أخرى بين أيقونة الجهاد بأنواعه وأيقونة الرضوخ والخيانة، المعبر عنها بفعل الحفاظ على الحياة ولو بأكل "الجيفة"، هذه الحياة التي لا تأتي إلا بالتضحية، وبمجابهة العدو قولا وفعلا، يقول Amitony: "فإذا كانت

الحرية تعتمد على اختيار ما نريده، فإنها بالدرجة ذاتها يتم بها رفض مالا نريده والذي يتجانس مع ارادات من حولنا، فلا يكون الرفض نابعا من ذاتية الآخر وايثار الخير والمنفعة على حساب الجماعة"[1] بل يكون بتحقيق المنفعة التي تعود على الكل.

السلطة والسلطة المضادة:

يعتمد مبدأ المواطنة وتحقيقها على السيادة الوطنية، وعلى الكيان الخاص لكل دولة، الذي يكون فيه التدرج في الحكم بهدف تحقيق السلم والأمن وتأمين حقوق المواطن، يكون ذلك متناسبا مع واجبات الأفراد في هذا الفيلم قدم المخرج سلطة متدرجة مكونة من السلطة الفرنسية المحتلة، ثم طبقة العملاء المقسمة هي كذلك إلى طبقات تحصل على حقها مقابل الخيانة من أموال الشعب في أشكال عديدة: كالنهب والاضطهاد والضرائب... تتحكم فيها طبقة أخرى أعلى شأنا تمثل الوجه الآخر للسلطة الفرنسية، المهتمة بشؤون "القياد" بالتعبير المحلي، هذه الطبقة تحصل على سلطتها من أموال القياد والعملاء أصحاب الدرجة الثالثة ليصبح الترتيب هرميا، سلطة تتوزع من أعلى هرم ممثلا في المحتل، ثم تتفرع المهام إلى أجزاء أخرى للهرم يمثلها العملاء، المتنافي طبعا مع مبدأ المواطنة الذي يظهر بشكل جلي في المشاهد الأخيرة كردة معاكسة للفعل الأول، فيظهر الهرم المقابل للقوة الأولى: المحتل مقابل المجاهد المقاوم، ويتوزع هرم آخر يمثل أرضيته الشعب الحر "نساء ورجالا وأطفالا وشيوخا"، ثم يرتفع الهرم ليظهر المناضل والثائر في مشهد واحد، ليعلن في الأخير عن رأس الهرم الممثل الشرعي للشعب المحروم من كل حقوقه مكونة أيقونة دالة على ما يصطلح عليه بانتخاب ممثل للشعب آنذاك.

تلجأ الفئة المغلوب على أمرها إلى الطبقات الأولى الممثلة للهرم السلطوي الجائر، حتى يتم تصوير القوة المضادة بطابع حتمي، ويصبح البحث عن طريقة

(1) Amitony.h brich. (1993). the concept and theories modern democracy. London: Rutledge, p95.

لاسترداد الحقوق أمرا لابد منه، إذ "تعد حقوق الشعوب الأصلية، بحكم التعريف حقوق جماعته، وبعبارة أخرى، فهي منوطة بأفراد الشعوب الأصلية الذين ينظمون أنفسهم كشعوب"[١]، اخترنا كمثال على ذلك مشهد الأم وهي تشتكي القايد إلى من هو أكبر منه درجة، إلى عميل آخر، والنتيجة بذلك محسومة الغلبة فيها لصالح القايد، أولمن يدفع أكثر، مشهد من المشاهد التي تكررت التي تعطي الانطلاقة الأولى للبحث عن ممثل يرعى شؤون العامة ممثلا لا يهاب الموت مقيما للعدل يجسده "المشهد ٥" هذا الممثل الذي انتقم لمقتل الأم، التي جعلها المخرج حلقة مستمرة يتابع وفقها المتلقي خلف الشاشة التغيرات التي طرأت على حياتها من البداية، بدء بموت زوجها وطردها من بيت القش الخاص "بالخماسة" وفقدان ابنها في التجنيد الإجباري الذي بعد مجيئه، مثل خطابا مغايرا ممثلا في الخبرة التي اكتسبها الشباب الذين قيدوا للحرب عنوة في زمن ما، لتكون صورة الانتقام وفق قانون القصاص الممثل بهيئة ترعى ذلك، التي سميت فيما اصطلح عليه بجبهة التحرير: "المشهد ٦" المعلقة على جبهة العميل والمكتوبة باللغتين العربية والفرنسية، مجسدة بذلك أيقونة حاضرة تعلن بدايات إعلان الحرب وفق ما يسمى بحق تقرير المصير بقوى السلطة المضادة.

يأتي هذا المشهد "رقم ٧" عقب عملية القتل التي كانت في حق امرأة تحاول الحصول على حفنة قمح من مخزن القايد، في مشهد قل فيه الخطاب اللفظي وبقي ما يدل عليه من إيماءات وحركات، لتكون المشاهد التي لا تتضمن حوارا أكثر تأثيرا على نفسية المتلقي وأشد وقعا من التي تتضمن حوارا مكثفا[٢]، ولعل مبلغ ذلك هو ترك مساحة للمتلقي لكي يتفاعل مع الحدث كواقعة حدثت بالفعل، ويستنبط لا محالة الفروقات المتضاربة بين السلطتين إحداها مبنية على الظلم والقمع، والأخرى على ردة الفعل المعاكسة، بقوة تبعث على الثقة وتكريس حق العيش والحرية والتعبير عن الرفض.

---

(١) الشعوب الأصلية ومنظومة الأمم المتحدة لحقوق الإنسان، الواقع رقم ٩: ٧.

(2) Anne roche et marie, C. t. (2001). Éléments d’analyse filmique. Paris: Nathan, HER.p13.

استثمر المخرج فكرة ثنائية الخير والشر، النور والظلام، لكن بطريقة تظهر النهار محفوفا بالمخاطر والليل هادئ آمن تأتي معه كل الإمدادات وتتعزز فيه الثقة بين الشعب البسيط وبين السلطة المساندة له في كل حالاته، والتي كان خروجها منه _الشعب_ للرجوع إليه أكثر قوة وحماية، ثم يتحول سر هذه المجموعات إلى جهر بالقضية، بتبنيها الدفاع عن الذات والذوات والوطن المسلوب، في مشاهد يتم فيها تصفية الحسابات مع العملاء، حتى يتم قطع الحبل أمام المحتل للتوغل أكثر فأكثر، لتأخذ المشاهد منحا آخر، أكثر حركية تتنقل فيه الكاميرا بحسب ما نقله الوصف السردي، لتكون بذلك النماذج البشرية والشخصية الموجودة في العمل الفني أقرب إلى النماذج التاريخية والاجتماعية التي كانت موجودة بالفعل بتجسيدها للبعد الإنساني الحقيقي[1]، لم يتم اختيار هذا عبثا وإنما لضرورة أملتها الخلفيات الثقافية والتاريخية، والحس بالقضية إن صح القول لقربها من زمن الحدث، ونقصد بذلك فترة اندلاع الثورة لكل من المخرج وكاتب السيناريو وصاحب العمل الأدبي أيضا، وشيوع التيار الاشتراكي في هذه الفترة بالتحديد، الذي تبنته جميع الدول المحتلة تقريبا، لذلك فإن افتراض الوعي بالمواطنة وارد لا محالة، خاصة وأن الفئة المثقفة في هذه الفترة بالتحديد كانت تحاول ترسيخ مبادئ: الاختيار والحرية في الرأي وفي تقرير المصير، وتعزيز مبدأ حقوق الفرد والواجب اتجاه الوطن.

جسدتها المشاهد التي توسطت الفيلم وانتهت به، لتكون بمنزلة الخاتمة الحتمية والنتيجة لكل فعل لقي ردة فعل معاكسة له في الاتجاه لكنها في الآن ذاته متفاوتة في القوة بحسب القانون الفزيائي فقد تفوقه بالإصرار والاستمرار في المقاومة، لأن القوى غير متكافئة البتة لا من ناحية العدد، ولا من ناحية العتاد والعدة، لكنها بالوعي الجماهيري للفئات المناشدة للحرية، صار الانتقال من المشهد المظلم للظلم، أكثر وضوحا، الذي يمكن أن نصنفه ضمن أيقونة الوعي التي تتأسس عليها المواطنة،

(1) Voire: Mitchell, G. L. (1962). The historical novel, Fredric Jemeson books. P340.

بالاستفادة من الخبرات وبالاعتماد على مبدأ الثقة، لتنتقل المشاهد من كونها ردة فعل إلى تأريخ لقضية إنسانية بكاملها، والذي لا يمكن أن يكون إلا معرفة لماضٍ إنساني[١]، تشترك فيه الأرواح الحرة رغم استعباد الأجساد.

من بين هذه المشاهد: مشهد الالتفاف ونهاية صراع العروش الذي كان سببه سياسة التفرقة، المجابه بالطريقة المعاكسة، الممثل في فعل "الصلح" الذي قام به الثوار ليلا بين العروش المتناحرة بسبب الثأر المصطنع بفعل فاعل، يظهر ذلك مع المشهد "٨" بالذات، الحامل لبدايات ردة فعل الأهالي على المحتل والعميل لتكون متباينة مع المشاهد الأولى في بداية الفيلم "المشهد ٩"، الذي يحمل دلالة توسط سلطات مغايرة تتولى عملية الحوار بين عرشين من الطبقة ذاتها فتكون صورة القايد بين العرشين بمنزلة أيقونة أخرى لسلطة منع الحوار والاتحاد وقتل أي مبادرة لثورة محتملة، هذا التركيز البصري من قبل المخرج مضافا إليه الخطاب اللفظي المرافق للمشاهد، يعطينا الخيوط الأولى المواطنة المتخذة من الواقع دعامتها الأساس؛ لذلك لا غرابة أن نجد مشاهد الدعوة إلى الانتخاب والفعل السياسي في هذا الفيلم، متخذة من السوق: الفضاء المكاني والزماني معا، المحدد من قبل جهات معينة والقابل للنقض أيضا من الجهات المعاكسة له ـ"الثوار"ـ فيكون السوق فضاء حاملا لمتقابلات كثيرة:

"الثائر والمحتل العميل والفدائي"، دون الفصل بين دور الجنسين في العملية الثورية وفي الخيانة أيضا، المكتمل في "المشهد ١٠"، مع وجود القائم على العملية الإعلامية التي تظهر في شكل خطاب لفظي أساسه النداء، داخل فضاء مكاني مخصص لذلك فتكون صورة المخاطب شبيهة بصورة الرجل الجوال والحكواتي داخل الأسواق الشعبية، لكن بنوع من الخصوصية التي حتمها السياق الجديد لتبليغ المعلومة. وبوجود

(1) Voire: Heneri Irénée. (s.d.). De la connaissance historique. Paris: Edition de seuil .p 32/33.

المغريات المادية التي يَعِد بها المترشح، ينقل لنا المخرج علاقة الشخصيات بالفضاء التحرري في مشهد يروي علاقة المضطهد بالجبل الذي يعني في كل حالاته طلب العون والنجدة، في مشهد لأجساد منهكة وأرواح تتوق لنيل البركات فكان الولي الطاهر في هذا الفيلم ملاذ الفئات العمرية المختلفة المعبر عنها في "المشهد ١١"، ممثلة في أيقونة أخرى جسدت قاطني الجبل من الثوار والعباد، لتكون الصورة الأولى انعكاسا للثانية ومطابقة لها، صورة الولي الطاهر والتضرع والدعاء، وصورة الثائر المجاهد الذي يسكن الجبل ويتخذه كركيزة أساسية لمجابهة عدو تأتي قراراته من مكاتب واستراتيجيات تعتمد تقنيات معقدة لكنها بالمقابل غير قادرة على الثبات، وصورة سوق يعج بالأهالي من مختلف الفئات والتوجهات والانتماءات السياسية.

خاتمة:

اختصر المخرج وصاحب الخطاب السردي مسار ثورة في عمل واحد جمع بين الحق والواجب، بين الحلم وتحقيق الرجاء، بين المطالب والدوافع، بين الرفض الخضوع، في ثنائيات نحسب أنها استقت من مشروع حمل بذور غرس مبدأ المواطنة في قلب متلقي هذا الخطاب البصري واللفظي وغير اللفظي معا ورغم البياض والسواد الذي يعتري الصورة إلا أن الفكرة المحورية لهذا الفيلم برزت بوضوح بدء بالاختيار غير العادي للممثلين وللفضاء المكاني، وحتى للفترة الزمنية بحد ذاتها، والتي لا تبتعد عن الاستقلال بكثير الأمر الذي جعل الوجوه وملامح الممثلين تبدو أرشيفا بالقدر الذي يبدو فيه الأمر تمثيلا لحوادث حدثت في زمن ما، لها ما يماثلها في فترة من الفترات، ولا نبالغ إذا قلنا أن ما حدث كان أكثر جرما وقساوة وحقدا غير طبيعي لسلخ هويه تاريخ شعب كامل، لذلك فإننا لا ندعي إتيان هذا الخطاب المختلف الممزوج بكل أنواع الدلالات الخفية والظاهرة، لإثبات فرضية وجود المواطنة كفعل حقيقي في الأفلام الجزائرية الثورية، لكننا بالمقابل نرجح وجود ما يدل عليها وراء المشاهد المختارة بدقة، والخطابات المرافقة لها من لفظ وصوت وإماءة، ووقوعها تحت سقف

الرجاء في حصول والفهم والتحلي بمبادئ المواطنة، التي لم تكن في فترة سابقة مجرد هتافات، بل جسدتها الأفعال وردود الأفعال الرافضة للاستعباد والضيم.

ملاحق المشاهد:



المشهد ١" من الفيلم المشهد ٢ المشهد ٣ المشهد ٤



المشهد٥ المشهد ٦ المشهد ٧ المشهد ٨



المشهد ٩ المشهد ١٠ المشهد ١١

المصادر والمراجع

أزمة السيناريو في السينما والدراما الجزائرية، فرحات جلاب، صحيفة الأخبار الثقافية، ٢٠١٤/٠٢/١٦.

الجمعية العامة للأمم المتحدة، الدورة ٦، سنة ٢٠١٤.

الشعوب الأصلية ومنظومة الأمم المتحدة لحقوق الإنسان، الواقع رقم ٩، الأمم المتحدة، ٢٠١٣.

قاموس المواطنة، مراد عودة وآخرون، مركز الفنيق الثقافي، مخيم الدهشة للاجئين بيت لحم، فلسطين، ٢٠١٢.

قضايا علم الجمال السينيمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، يوري لوتمان، ترجمة: نبيل الدبس، ط١، سوريا، (١٩٨٩).

المواطنة، إبراهيم ناصر، دار مكتبة الرائد، ٢٠٠٣.

Amitony.h brich. (1993). the concept and theories modern democracy. London: Rutledge.

Claude taranger Anne roche et marie. (2001). éléments d'analyse filmique. Paris: Nathan, HER.

George Lukacs Tran: Hannah and stanly Mitchell. (1962). the historical novel, Fredric Jemeson books.

Gerval et les autres. (1978) Éliment de chimie moderne, troisième édition (si) système international.

Group. The new encyl Britannica, art. Citizenship.

Heneri Irénée. De la connaissance historique. Paris: Edition de seuil.

https://youtu.be/2X8ZvL3elno

Kaynakça / References

Amitony.h brich. (1993). the concept and theories modern democracy. London: Rutledge.

Azemat Elsinariofi Elsinim Aouaeldrama Eljasiria, Farhat Djalab. Elakhbarelthakafia , (16/02/2014).

Claude taranger Anne roche et marie. (2001). éléments d'analyse filmique. Paris: Nathan, HER.

Elchoob elassih awamandhomat elomam elmotahida lhokok elinssan, Elomamelmotahida. (oghstos, 2014).

Elgamiaelama, Eldaoura 69. Elomam elmotahida. 2013.

Elmoutana, Ibrahim nacir, Dar maktabatelraid. 2003.

George Lukacs Tran: Hannah and stanly Mitchell. (1962). the historical novel, Fredric Jemeson books.

Gerval et les autres. (1978) Éliment de chimie moderne, troisième édition (si) système international.

Group. The new encyl Britannica, art. Citizenship.

Heneri Irénée. De la connaissance historique. Paris: Edition de seuil.

https://youtu.be/2X8ZvL3elno

Kadhaia Ilem Eljamel El Cinimay, Madkhal Ila Simiaiat Elfilm, Youri Lotman, Tarjamat: Nabil Eldabss, Dimachk, 1989.

Kamouss Elmoutana, Mourad Oudaoua Akharoun, Baytlahm Phalastin,